Poétique

revue de théorie et d'analyse littéraires



Avril 1979 38

THÉORIES DU TEXTE

Seuil

Théories du texte

numéro composé
par Tzvetan Todorov

Abd El-Fattah Kilito

Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes

Le mot arabe *naqd*, que l'on traduit par « critique », désigne aussi l'activité de l'expert qui sait distinguer la bonne monnaie de la fausse. Les ouvrages de *naqd*, rédigés à l'intention des apprentis poètes, abondent en conseils et prescriptions. L'appréciation de la poésie obéit en gros à deux critères : le premier a trait aux relations entre les composantes du texte poétique, le second au rapport du texte et de la situation de discours. La dérogation aux principes codifiés par les poéticiens était en général sévèrement reçue. Ḫalaf al-Aḥmar (VIII[e] siècle) [1] dit un jour à un interlocuteur récalcitrant : « A quoi te servirait d'apprécier un dirham, si le changeur te déclarait qu'il est faux? »

L'attitude normative est évidemment inséparable d'une attitude descriptive. Les « mystères de l'éloquence » peuvent être forcés, analysés et ramenés à des règles générales. Même le Coran, texte divin « inimitable », peut être l'objet d'une investigation qui dévoilerait les secrets de sa beauté et de l'effet particulier qu'il produit sur l'auditeur. Jurjânî (XI[e] siècle) est l'auteur qui a le plus insisté sur ce point :

> Il ne suffit pas que vous disiez : c'est une qualité spéciale dans l'agencement, une manière particulière dans la disposition des mots les uns par rapport aux autres. Encore faut-il que vous décriviez cette qualité, que vous la montriez, que vous l'illustriez par des exemples [...] De la même façon, celui à qui tu demandes la description de la confection de l'étoffe de soie à dessins t'indique ce qui te permet d'être instruit de la subtilité du métier, ou bien se livre devant toi à une démonstration qui te fait voir de tes propres yeux comment les fils vont et viennent, quels sont ceux qui vont en longueur et ceux qui vont en largeur [...] Tu observes alors un calcul si exact, une action de la main si étonnante, que tu comprends où se situe l'habileté et la maîtrise [2].

Ce texte nous semble intéressant pour deux raisons : il réagit d'une part énergiquement contre la tendance paresseuse ou faussement respectueuse [3] qui refuse

1. Sur les divers auteurs mentionnés dans cette étude, on trouvera des renseignements dans l'*Encyclopédie de l'Islam* et dans l'ouvrage de G. von Grunebaum, *Kritik und Dichtkunst, Studien zur Arabischen Literaturgeschichte*, Wiesbaden, 1955. Nous avons pris le parti de traduire le plus littéralement possible les textes arabes cités dans notre étude.
2. *Dalâ'il al-i'jâz* (Les preuves de l'inimitabilité du Coran), Le Caire, 1969, p. 81-82.
3. Jurjânî pense qu'il est du devoir du croyant de connaître les raisons du caractère miraculeux du Coran.

de chercher sur quoi repose l'impression esthétique provoquée par un vers ou un fragment du Coran; d'autre part, il pose une analogie entre poésie et tissage. Des comparaisons de ce genre et d'autres faisant allusion à l'art de la joaillerie reviennent constamment dans les analyses des poéticiens et des apologistes du Coran[4]. Elles constituent en quelque sorte un discours anonyme, renvoyant à un paysage commun, à une même représentation de la poésie et du monde. Leur étude nous permettra d'aborder indirectement quelques aspects de la poétique arabe[5]. Nous nous limiterons à celles qui tournent autour de la notion d'art *(ṣinâʿa)*, en prenant appui sur des ouvrages écrits entre le IXe et le XIe siècle. Quelques indications d'ordre historique nous permettront de préciser le contexte dans lequel s'est élaboré le métalangage des poéticiens arabes.

La ṣinâʿa

Les ouvrages arabes de poétique sont sous-tendus par une préoccupation lancinante, présente implicitement ou explicitement : la justification du discours poétique. Cette préoccupation s'affirme, en gros, au IXe siècle et accompagne le conflit entre les Anciens et les Modernes. Le poète abbasside n'ignore pas qu'il ne remplit plus dans sa société un rôle analogue à celui assumé par le poète préislamique; il n'ignore pas non plus que sa production poétique est différente. Le poète préislamique ne s'interrogeait nullement sur la destination de ses vers; plus exactement, l'interrogation s'effaçait devant l'évidence de la réponse. Au sein de la tribu, le poète était aussi indispensable que le chef ou le devin; une fonction précise lui était dévolue. Régisseur de la parole, cristallisateur de la mémoire collective, avocat de la tribu, chantre des hauts faits et exploits des Ancêtres, ainsi apparaissait-il aux citadins vaguement nostalgiques des âges postérieurs. L'avènement de l'Islam ne bouleversa pas immédiatement ces données. Le Prophète, en dépit du jugement sévère formulé par le Livre saint[6] à l'encontre des poètes, ne pouvait s'empêcher d'utiliser ces derniers dans sa lutte contre les polythéistes. Instrument de combat, la parole était volontiers comparée aux flèches meurtrières. La tradition rapporte que le Prophète dit un jour à un poète nouvellement converti :

> [...] par Dieu, ta satire est plus terrible (pour nos ennemis) que des flèches qui s'abattent dans l'obscurité de la fin de la nuit[7].

La constitution de l'empire s'accompagne de conflits politico-religieux animés par les poètes et les orateurs sur la place publique ou le champ de bataille. La

4. La distinction que nous opérons entre poéticiens et apologistes du Coran est, jusqu'à un certain point, arbitraire. Les seconds comme les premiers utilisent le même bagage rhétorique.
5. Nous devons beaucoup à l'étude de T. Todorov, « Splendeur et misère de la rhétorique », *Théories du symbole*, Seuil, 1977, p. 59-83.
6. *Coran*, XXVI, 224-226. « Ce sont les poètes, que les hommes égarés suivent à leur tour. Ne vois-tu pas qu'ils suivent toutes les routes comme des insensés? Qu'ils disent ce qu'ils ne font pas? » (trad. Kasimirski, Flammarion, 1970).
7. Cf. Ibn Rachîq, *Al-ʿumda fî ṣinâʿat al-chiʿr* (La base dans l'art de la poésie), Le Caire, 1934, I, p. 18.

parole avait pour principale fonction de convaincre l'auditoire et de confondre l'adversaire...

Les choses vont progressivement changer par la suite. Des raisons fort complexes condamneront l'art oratoire à se restreindre au genre « sermon ». Quant à la poésie, elle tendra à ne plus être utilisée en faveur de telle famille ou de tel prétendant au pouvoir. La dissimulation par restriction mentale *(taqiyya)* deviendra de règle [8]. La lutte contre le pouvoir central se fera d'une manière insidieuse et discrète, avec pour instrument une parole murmurante.

Quel sera, dans ces conditions, le statut de la poésie? Le problème ne se pose pas dans les mêmes termes pour la poésie des Anciens et celle des Modernes. La première connaît une réhabilitation spectaculaire. Sa connaissance permet en effet d'aplanir les difficultés philologiques du Coran. Elle constitue en outre une pièce indispensable dans le dossier concernant le caractère inimitable du Coran *(i'jâz)*, et ceci à partir du moment où l'idée s'est imposée (après de multiples réticences) que la Parole de Dieu confond les hommes non seulement par les révélations qu'elle apporte sur des choses cachées, mais aussi et surtout en tant que discours combinant les mots d'une façon particulière *(naẓm)* [9]. La poésie préislamique et celle du premier siècle de l'hégire seront alors considérées comme le second terme d'une comparaison dont le Coran est le premier terme. La poésie des Modernes ne sera qu'incidemment convoquée à la fête comparative. Sa langue, du fait du mélange des peuples, n'est pas « pure ». Par ailleurs, les apologistes du Coran partent du postulat que les Arabes contemporains de la Révélation étaient les plus éloquents des hommes... Aucun alibi d'ordre théologique ne vint donc soutenir la poésie des Modernes, qui ne pouvait guère prétendre au rôle d'auxiliaire des sciences religieuses. Pendant un certain temps, elle dut faire figure de parente pauvre.

Dans ce contexte, la publication de *Kitâb al-badî'* d'Ibn al-Mu'tazz (IXe siècle) constitue un événement de premier ordre. Ibn al-Mu'tazz, surnommé « le calife d'un jour » (parce qu'il fut tué après vingt-quatre heures de règne), énumère dix-huit figures de style dans son ouvrage (ce nombre ne cessera d'augmenter dans les traités ultérieurs). Une justification inespérée est apportée aux Modernes. Les figures étant considérées comme des embellissements du discours, la nouvelle poésie prendra conscience de sa vocation essentiellement ornementale.

La démarche d'Ibn al-Mu'tazz n'est cependant pas dépourvue d'une certaine ambiguïté. S'opposant sans doute à une opinion courante, il dénie aux Modernes l'exclusivité dans l'emploi des figures de rhétorique. On trouve celles-ci, dit-il, aussi bien dans la poésie archaïque que dans le Coran et les dits du Prophète. Ce n'est donc pas une différence de nature qui oppose les discours des Anciens et ceux des Modernes, mais une différence de degré dans l'emploi de figures telles

8. Ce comportement n'est pas sans rappeler une figure de rhétorique appelée *tawriya*, bâtie sur la dissimulation d'un « sens lointain » derrière un « sens proche ». Les théories arabes concernant cette figure ont été exposées par S. A. Bonebakker, *Some early definitions of the tawriya*, Mouton, 1966. Notons qu'on employait parfois le mot *tawriya* à la place de *taqiyya*.

9. Selon les apologistes, le premier aspect apparente le Coran aux autres livres révélés, le second l'en distingue. L'ouvrage le plus célèbre sur la question est dû à Bâqillânî (xe siècle); il a été partiellement traduit par G. von Grunebaum, *A tenth-century document of Arabic theory and criticism*, Chicago, 1950.

que la métaphore, la paronomase et l'antithèse. On peut toutefois se demander si, en invoquant les modèles prestigieux du passé, Ibn al-Mu'tazz ne cherche pas surtout à écarter des Modernes la grave accusation d'innovation. Ces derniers pourront toujours avancer qu'ils se contentent d'ériger en système ce que leurs devanciers n'ont fait qu'entrevoir. Là où la différence éclate, c'est quand ils ajoutent qu'ils emploient, eux, les figures de propos délibéré, en connaissance de cause, alors que les Anciens les employaient spontanément. Du coup, une coupure assez nette apparaît entre deux « écritures », coupure qu'Ibn Rachîq (XIe siècle) décrit de la manière suivante :

> Les Anciens et les Modernes sont analogues à deux hommes dont l'un aurait construit un solide édifice, ensuite l'autre serait venu et l'aurait embelli. L'artifice est visible sur celui-ci bien qu'il soit beau et la puissance est visible sur celui-là bien qu'il soit grossier [10].

Ibn Rachîq sait qu'un seuil a été franchi et qu'une nouvelle poésie a vu le jour. Ne recommande-t-il pas aux poètes de rechercher les ornements? Désormais, on ne pourra plus parler de la poésie sans se référer à des arts qui, comme l'orfèvrerie et la broderie, fabriquent des objets de luxe. Des ouvrages mentionneront la *ṣinâ'a* dans leur titre : *le Livre des deux arts*, etc. D'autres titres se référeront à une *ṣinâ'a* particulière : *le Collier sans pareil*, *la Perle rare du temps*, *les Colliers d'or pur*... Puisque la poésie des Modernes ne peut pas servir d'atout aux études exégétiques, puisqu'elle est en somme inutile, elle fera de cette inutilité même son caractère distinctif. Pour y arriver, il lui faut au préalable régler ses comptes avec la religion. On dira alors que la poésie et la religion constituent deux domaines séparés et distincts. On cherchera à séparer la production poétique de tout souci d'ordre éthique. Peu importe que le sens exprimé soit bas ou sublime, l'essentiel est de veiller à l'excellence technique du vers. Qui se soucie, en effet, de juger le travail des artisans à partir de considérations morales? Qudâma (Xe siècle) a énoncé avec force ce principe :

> Toutes les idées (*ma'nâ-s*) sont offertes au poète qui peut parler de celles qu'il aime et préfère sans qu'on puisse lui en interdire aucune [...] L'immoralité de l'idée en elle-même ne supprime pas l'excellence qu'y a imprimée la poésie, de même que l'excellence de la menuiserie n'est pas entachée par la mauvaise qualité du bois [11].

La poésie sera considérée à l'image des objets rares et coûteux qui ornent les salons des mécènes riches et élégants. Malheur alors à « la parole nue », « sans parure »! Le caractère ornemental et décoratif apparaît clairement quand on se rappelle que ceux que l'on nommait « les raffinés » inscrivaient des vers sur les bagues, les bracelets, les écharpes et les coupes. Le mot est comparé à la perle, la poésie aux objets de luxe qui, de leur côté, rehaussent leur éclat en faisant appel à ces « colliers » que représentent les vers.

10. *Al-'umda, op. cit.*, I, p. 74.
11. *Naqd al-chi'r* (Critique de la poésie), Le Caire, 1963, p. 17 et 19.

L'alchimie verbale

Comme toute *ṣinâʿa*, la poésie exige un apprentissage long et patient, dont l'aspect le plus important est la mémorisation d'un grand nombre de vers. Il faut ensuite que l'apprenti poète « fasse semblant d'oublier » tout ce qu'il a appris. Ce n'est qu'à ce prix qu'une composition personnelle pourra voir le jour, composition qui ressemblera « à un lingot fondu à partir de toutes les espèces (de métaux) que donnent les mines, à une rivière alimentée par des torrents qui empruntent divers chemins et à un parfum composé d'un mélange de plusieurs parfums, ce qui rend son origine méconnaissable » (Ibn Ṭabâṭabâ, xe siècle) [12].

La création est perçue comme une transformation. Le poète se trouve devant une matière qui a déjà pris une forme déterminée. Il lui faut substituer à celle-ci une forme d'égale beauté, ou meilleure. C'est donc à partir d'un bris, et des fragments qui en résultent, qu'il travaille. Il s'apparente alors — toujours selon Ibn Ṭabâṭabâ — « à l'orfèvre qui fait fondre de l'or et de l'argent déjà façonnés et qui les façonne de nouveau [13] » en cherchant à leur donner une forme plus attrayante que celle qu'ils avaient auparavant.

L'un des principes directeurs de la poétique arabe est contenu dans le mot *muʿâraḍa*, que l'on peut traduire par « imitation créatrice ». Le poète n'invente pas, il se contente de rivaliser avec ses prédécesseurs en cherchant à les égaler ou à les surpasser. C'est sur ce principe que repose le dogme de l'inimitabilité du Coran : les Arabes qui se sont opposés à la nouvelle croyance n'ont pas pu, malgré un défi maintes fois lancé, fournir une *muʿâraḍa* acceptable du Livre Saint. (Les quelques tentatives que l'on cite dans ce sens sont jugées dérisoires par les apologistes du Coran.)

Dans le domaine poétique, lorsque la *muʿâraḍa* réussit, le poéticien s'émerveille et, non content de se référer à l'orfèvrerie, évoque l'alchimie. Le poète, au dire de Jurjânî, « arrive à produire, à partir de la matière vile, (une chose) extraordinaire dont la valeur est fort élevée. Il transforme les joyaux et change la nature (des métaux), si bien qu'il te semble que l'alchimie est authentique, et la prétention à la pierre philosophale évidente [14] ».

Puisqu'on ne quitte pas le domaine des pierres précieuses, signalons que le poète est également comparé à un bijoutier soucieux de vendre ses colliers de perles et faisant face à la loi de l'offre et de la demande et aux fluctuations du marché. Le thème de la *mévente* de la marchandise poétique a été chanté par plus d'un poète.

Le corps multiple

Bijoux, costumes, couleurs : autant de références qui tournent, directement ou indirectement, autour du corps. Un pas de plus, et on verra une analogie entre le texte poétique et le corps humain. Tout en appartenant à la même espèce,

12. *ʿIyâr al-chiʿr* (L'étalon de la poésie), Le Caire, 1956, p. 10.
13. *Ibid.*, p. 78.
14. *Asrâr al-balâġa* (Les mystères de l'éloquence), Le Caire, 1959, p. 276.

les hommes diffèrent cependant « par leur forme, leur voix, leur intelligence, leur fortune, leur caractère et leurs mœurs. Ils sont supérieurs les uns aux autres par ces caractéristiques. Il en est de même des poèmes qui sont supérieurs les uns aux autres en beauté tout en étant à égalité dans (leur appartenance à la même) espèce » (Ibn Ṭabâṭabâ [15]). La relation dehors-dedans pointe ici; elle sera explicitée ainsi : « La parole qui (ne contient) aucune idée *(ma'nâ)* est comme un corps sans âme [16]. » Ne se souciant pas de cohérence, Ibn Ṭabâṭabâ considère, à un autre endroit de son ouvrage, l'idée *(ma'nâ)* comme un corps, et le mot *(lafẓ)* comme un habit somptueux qui le recouvre et que complètent des joyaux scintillants [17].

La discontinuité, l'irrégularité et l'absence d'harmonie ne peuvent donner lieu qu'à un corps monstrueux. D'où l'insistance des poéticiens sur le soin particulier qui doit être accordé aux transitions, aux articulations du poème. Les diverses parties doivent s'enchaîner rigoureusement les unes aux autres [18]. La verticalité du poème doit être à l'image de celle du corps. Comme le dit Ḥâtimî (Xe siècle), le poème est constitué « de la même façon que le corps de l'homme dans la jonction de ses membres les uns aux autres. Si l'un de ceux-ci se disjoint du reste et s'en détache [...] il en résulte dans le corps une difformité qui diminue ses qualités et efface les marques de sa beauté [19] ».

Il est vrai que dans la poésie archaïque, le passage d'un thème à l'autre s'opère souvent brusquement. Mais cela ne doit pas être une excuse pour le Moderne qui, bien au contraire, doit veiller à ce que les tranches du poème présentent une *disposition* souple et fluide. En définitive, « il faut que le poème en entier soit comme un seul mot... » (Ibn Ṭabâṭabâ [20]). Pour atteindre ce but, il est nécessaire aussi de veiller à ce que le lexique employé soit homogène : un collier est plus beau quand les perles qui le constituent sont de la même espèce. Il faut soigneusement éviter de mélanger les mots bédouins et les mots citadins, les mots rares et les mots usuels. Cela ne signifie pas que l'une de ces classes de mots soit en elle-même indigne de la poésie ou frappée d'un interdit quelconque. Tout simplement, chaque idée demande à être habillée d'un mot qui lui convient. A l'idée ne convient pas n'importe quel habit. Le mot est à l'idée « ce que le costume est à la belle esclave qui est plus attrayante dans certains costumes que dans d'autres » (Ibn Ṭabâṭabâ [21]).

En cours de route, les termes de la comparaison peuvent varier. Tant qu'on ne se soucie que du texte et des éléments qui le composent, le poète est comparé à un tisserand. Dès qu'on fait intervenir la situation de discours, et tout particulièrement le destinataire, le poète se transforme en tailleur. A chaque destinataire (roi, vizir, chef militaire, juge, etc.) doit correspondre un certain type de discours. Les poéticiens facilitent la tâche du poète en répertoriant exhaustivement les thèmes relatifs à chaque catégorie sociale. Abû Tammâm (IXe siècle) donne le conseil sui-

15. *'Iyâr al-chi'r, op. cit.*, p. 7.
16. *Ibid.*, p. 11.
17. *Ibid.*, p. 4.
18. *Ibid.*, p. 126.
19. Cf. Ibn Rachîq, *Al-'umda, op. cit.*, II, p. 111-112.
20. *'Iyâr al-chi'r, op. cit.*, p. 126.
21. *Ibid.*, p. 21.

vant à l'un de ses disciples : « Sois comme le tailleur qui coupe les vêtements selon les mesures du corps [22]. » C'est également la situation de discours qui commande la *dimension* du texte. Si la concision est louée, l'amplification est de règle dans certaines circonstances (par exemple lorsqu'on cherche, au moyen d'un discours, à réconcilier des ennemis).

Dans cette ronde, il est facile de remarquer un grand absent : le corps du poète. Si ce dernier fait du sur mesure, il ne fait rien, si l'on peut dire, à sa mesure. Ses sentiments et ses croyances intimes ne sont pas censés entrer en ligne de compte. Qudáma l'a dit nettement, « ... la poésie est un dire *(qawl)* [23] ». Il ajoute qu'on n'a pas à se soucier des convictions du poète.

L'agencement (naẓm)

Dans le paysage construit par les poéticiens, le corps du poète a tout de même l'occasion de se manifester. On trouve parfois, dans les ouvrages de *naqd*, des appréciations dont le sens paraît indécidable. Ainsi, qu'est-ce qu' « un poème dont l'eau est abondante »? Prise isolément, cette image ne peut être que déroutante. Il suffit cependant de la *placer* dans une chaîne d'images apparentées pour qu'elle devienne moins énigmatique. La création poétique est parfois assimilée à une plongée au fond de la mer. Qu'est-ce que le poète ramène de cette plongée? Des perles destinées à former un collier...

Jurjânî n'aime pas comparer le mot à la perle. La perle, dit-il, continue de plaire alors même qu'elle est détachée de ses semblables et considérée isolément. Le mot, par contre, n'a aucune valeur en lui-même; on peut tout au plus dire qu'il est archaïque ou sauvage, facile à prononcer ou d'un usage courant. C'est seulement lorsqu'il se lie à d'autres mots qu'il acquiert une valeur.

Les apologistes du Coran ont rencontré ce problème sur leur chemin. En effet, à partir de quelle portion syntagmatique peut-on dire que le texte sacré est inimitable? Comme la Révélation s'est effectuée « en langue arabe [24] », il n'est guère possible de prendre en considération le mot, puisque celui-ci est la propriété de tous les Arabes. Ce n'est donc qu'au niveau de la sourate [25], longue ou courte, que l'on pourra parler du caractère miraculeux du Coran.

A lui tout seul, le mot est donc indifférent. En se liant à d'autres mots, il dévoile ses virtualités et peut acquérir une qualité poétique. La « beauté » et la « noblesse » résultent de l'agencement des mots selon une manière particulière. Les mots n'y ont aucune part quand on les considère isolément. La preuve en est qu'un mot peut plaire dans un contexte linguistique et déplaire dans un autre. Si « quelqu'un dit : ce mot est éloquent, c'est qu'il considère sa position dans le *naẓm* et le bel accord de son sens avec le sens de ses voisins » (Jurjânî [26]).

Il ne s'agit évidemment pas de combiner les mots au hasard, d'imiter « celui qui lance des petits cailloux ou compte des noix ». L'agencement se manifeste

22. Cf. *Al-'umda, op. cit.*, II, p. 109.
23. *Naqd al-chi'r, op. cit.*, p. 146.
24. Coran, XLIII, 2.
25. On sait que le Coran est divisé en sourates, disposées selon un ordre de longueur décroissante.
26. *Dalâ'il al-i'jâz, op. cit.*, p. 88.

lorsque les règles de grammaire sont observées. Jurjânî n'ignore pas l'objection qu'on peut lui faire. Tout discours respecte « les significations grammaticales ». S'il en est ainsi, qu'est-ce qui fait la supériorité d'un discours sur un autre? Notre auteur répond qu'il y a plusieurs manières de combiner les mots.

Le locuteur qui, tout en respectant la grammaire, combine les mots sans fournir aucun effort de « réflexion et sans examen attentif », est semblable à celui qui « prend des perles et les introduit dans un fil, ne désirant rien de plus que les empêcher de se disperser, ou comme celui qui dispose des objets les uns sur les autres, ne désirant pas que cette disposition donne lieu à une belle forme, mais seulement qu'ils soient réunis devant les yeux [27] ». C'est ce qui se passe, par exemple, quand les parties d'un énoncé sont lâchement réunies par la conjonction de coordination.

Le degré supérieur du *naẓm* est atteint quand les divers éléments de l'énoncé s'imbriquent et dépendent étroitement les uns des autres. Jurjânî pense alors « au maçon qui, de sa main droite, pose (une pierre) ici pendant qu'il pose là-bas (une autre pierre) de sa main gauche, et ce, pendant qu'il observe un troisième endroit et un quatrième, sur lesquels il posera (des pierres) après les deux premiers [28] ».

La forme (ṣûra)

Nous avons vu que les poéticiens considèrent les idées comme une matière informe à la disposition de tout poète. La difficulté réside dans leur mise à jour « dans le costume le plus éclatant et le mot le plus fin » (Ibn Ṭabâṭabâ [29]). On déclarera alors que l'éloquence, la beauté des vers se situent dans le mot *(lafẓ)*, dans le vêtement qui recouvre l'idée *(ma'nâ)*.

Jurjânî refuse cette conception et la combat tout au long de ses ouvrages. L'argument qu'il doit combattre peut se résumer ainsi. Lorsque deux poètes traitent la même idée et que l'un d'eux se distingue par une qualité particulière, celle-ci ne peut provenir que du mot, différent dans les deux vers, et non de l'idée, qui reste identique. Si l'éloquence ne résidait pas dans le mot, il n'y aurait aucune différence entre un verset coranique et son interprétation : le commentateur reconduit l'idée du verset en utilisant une expression différente de (et moins belle que) celle du Coran.

Une grande part de l'erreur provient, selon Jurjânî, des comparaisons qu'emploient les poéticiens. Paradoxalement, l'auteur qui s'est le plus référé aux *ṣinâ'a-s* est aussi celui qui a jugé cette référence dangereuse. Il semble d'ailleurs être le seul à avoir remis en question l'analogie entre le poète et l'artisan. Un aspect essentiel de son travail consiste à analyser les comparaisons qui ont cours dans le domaine de la poétique et à montrer leur inexactitude. Non seulement elles témoignent d'une certaine paresse (on se contente d'y recourir au lieu d'entrer dans le détail des faits poétiques), mais elles s'opposent aussi à une connaissance juste de la poésie. A force de les employer, on oublie qu'elles ont uniquement pour fonction de faciliter la compréhension de certains phénomènes linguistiques, de

27. *Ibid.*, p. 129.
28. *Ibid.*, p. 127.
29. *'Iyâr al-chi'r, op. cit.*, p. 89.

rapprocher « ce que nous connaissons par notre raison de ce que nous voyons par nos yeux [30] ». Un glissement se produit de l'analogie à l'identité : le comparé est perçu comme une réplique exacte du comparant.

Jurjânî n'est donc pas dupe des comparaisons. L'examen critique auquel il soumet celles-ci est souvent un préalable aux solutions qu'il apporte aux problèmes de poétique. Pour corriger un point de vue, il est nécessaire de corriger une comparaison. Jurjânî constate, par exemple, que dans l'orfèvrerie et dans toute autre *ṣinâʿa*, il est possible de reproduire le même objet avec l'ensemble de ses caractéristiques. Le même bracelet peut être façonné par un orfèvre, puis par un autre. L'imitation sera si parfaite que celui qui n'est pas informé pensera qu'il s'agit du travail d'un seul homme.

> Rien de pareil ne peut se concevoir dans la parole. Il n'est guère possible de prendre le *maʿnâ* [31] d'un vers ou d'un passage en prose, puis de le restituer tel quel, avec la caractéristique qui lui est propre, au moyen d'une autre expression [32]... Quant à restituer le *maʿnâ* tel quel, selon le mode qu'il a dans le premier énoncé, de sorte que tu ne retiens du second énoncé que ce que tu as retenu du premier. et que leur situation dans ton âme soit celle de deux formes devant tes yeux, comme par exemple deux bracelets ou deux boucles d'oreilles, cela est le comble de l'absurde [33].

Jurjânî ne se contente pas de réfuter cette manière de voir. Il montre également comment elle a pu s'imposer. L'illusion ne provient pas seulement d'un mauvais usage de la comparaison, mais aussi d'une confusion entre deux énoncés ayant un fondement commun, et deux synonymes. Deux synonymes peuvent avoir le même *maʿnâ*; il en est ainsi de *layṯ* et *asad*, qui désignent le lion. Mais il n'en est pas de même de deux énoncés :

> Sache que si tu examines le cas de ceux qui ont prétendu que lorsque ce qui est exprimé est unique, que l'expression est double, que l'une des deux expressions est plus éloquente et plus belle que l'autre et que par conséquent, c'est le *lafẓ* qui la rend plus éloquente et plus belle, tu trouveras qu'ils ont dit cela parce qu'ils ont établi une analogie entre deux énoncés et deux mots (synonymes). Quand ils ont vu qu'on dit à propos de deux mots que leur *maʿnâ* est unique, qu'il n'y a pas d'inégalité entre eux, que le *maʿnâ* dans l'un ne comporte pas un aspect qui ne se trouve dans l'autre, ils ont pensé qu'il en est de même quand il s'agit de deux énoncés. Mais ils se sont trompés lourdement car il est décidément impossible de concevoir que la forme du *maʿnâ* dans l'un des deux énoncés soit la même que dans l'autre [34].

Une troisième source d'erreur se trouve dans l'imprécision des termes descriptifs. Jurjânî s'indigne quand des poéticiens disent, à propos du plagiat, que « celui qui emprunte un *maʿnâ* nu qu'il habille d'un *lafẓ* qui lui est personnel en devient le propriétaire ».

30. *Dalâ'il al-iʿjâz, op. cit.*, p. 445.
31. On peut hésiter entre plusieurs traductions possibles du *maʿnâ :* idée, signifié, sens; l'hésitation est également possible à propos du *lafẓ :* mot, signifiant, expression. Nous conserverons, pour ne pas trahir Jurjânî, les termes arabes.
32. *Dalâ'il al-iʿjâz, op. cit.*, p. 260-261.
33. *Ibid.*, p. 261.
34. *Ibid.*, p. 429.

> Comment concevoir qu'il y ait ici un *ma'nâ* nu et sans un *lafẓ* qui le désigne? Et comment concevoir que l'un d'entre nous puisse s'approcher d'un *ma'nâ* avec un *lafẓ* qui lui soit personnel, si l'on entend par « *lafẓ* » les sons prononcés par la langue [35]?

La description ne peut être correcte que si « le *lafẓ* [...] désigne la forme *(ṣûra)* que le poète ou le non-poète produit dans le *ma'nâ.* Les poéticiens « ont en quelque sorte convenu de dire " le *lafẓ* ", lorsqu'ils veulent parler de la forme et de la particularité qui se sont produites dans le *ma'nâ* [36] ». La vigilance s'impose également quand ils déclarent, en comparant deux vers, « que le *ma'nâ* dans l'un est le même que dans l'autre ». En fait, « ils ont dit cela selon ce que les hommes doués de raison disent à propos de deux objets que réunit un seul genre et qui se distinguent par des particularités, des qualités et des attributs, comme la bague et la bague, le bracelet et le bracelet, ainsi que les diverses sortes de parures que réunit un seul genre et qui diffèrent grandement dans l'art et le travail [37] ».

Il y a deux manières de façonner les bijoux. L'orfèvre peut produire soit un bracelet qui aura tout juste le nom de bracelet, soit un bracelet « extraordinaire ». Il en est de même des discours :

> [...] deux expressions peuvent avoir le même *ma'nâ* de base *(asl al-ma'nâ)*, mais l'une embellit, orne ce *ma'nâ* et y produit une particularité [...] qui n'existe pas dans l'autre [38].

Au discours « sans marque, naïf et vulgaire » s'oppose le discours « éloquent », qui se présente « dans une forme qui plaît et étonne [39] ».

La visée (ġaraḍ)

Quand sommes-nous autorisés à parler de changement de forme? Jurjânî s'amuse à remplacer tous les mots d'un vers par des synonymes et en arrive à la conclusion qu'aucun changement de forme ne résulte de l'opération. Les mots *asad* et *layṯ* désignent tous deux « le lion »; si je dis, « j'ai vu un *asad* » au lieu de « j'ai vu un *layṯ* », je ne fais pas passer le *ma'nâ* d'une forme à une autre. Il y a ici une substitution simple qui ne fait pas sortir les mots de leur sens conventionnel.

En revanche, si je dis, « j'ai vu un lion », en pensant à un homme courageux, le processus de signification n'est plus le même. Dans ce cas, on n'atteint pas le *ġaraḍ*, c'est-à-dire ce qui est visé à travers le message, « par la signification du *lafẓ* seul, mais le *lafẓ* te désigne son *ma'nâ* requis par la langue, ensuite tu trouves à ce *ma'nâ* une signification seconde par laquelle tu atteins ce qui est visé [40] ».

De la même façon, quand le poète dit, « mon chien est poltron », il vise à faire entendre un sens second qui est, « je suis hospitalier ». Pour atteindre le *ġaraḍ*, il est nécessaire de tenir compte d'une double relation. Tout d'abord, « le *lafẓ*

35. *Ibid.*, p. 426-427.
36. *Ibid.*, p. 426.
37. *Ibid.*, p. 444-445.
38. *Ibid.*, p. 384.
39. *Ibid.*, p. 384 et 431.
40. *Ibid.*, p. 262.

indique son *ma'nâ* propre, ensuite l'auditeur comprend de ce *ma'nâ*, par déduction, un *ma'nâ* second [41]... ». La double relation peut être schématisée ainsi :

lafẓ → *ma' nâ* → *ma' nâ* second

La première relation offre un *ma'nâ*, et la seconde, « le *ma'nâ* du *ma'nâ* ».

On peut croire qu'on s'est éloigné des comparaisons chères à nos poéticiens. En fait, celles-ci vont encore une fois réapparaître. Jurjânî, fidèle à son habitude, les convoque pour les corriger à la lumière de son développement sur le sens indirect :

> Les *ma' nâ*-s premiers que l'on comprend au moyen des *lafẓ*-s sont les costumes, la broderie, la parure et des choses semblables. Les *ma' nâ*-s seconds, indiqués par les premiers, s'habillent de ces costumes et s'ornent de cette broderie et de cette parure [42].

La coquille

Il n'est pas donné au premier venu d'accéder au *ma'nâ* second, qui ne se livre pas directement à la connaissance. Seuls des récepteurs à l'esprit fin peuvent y arriver. Pour retirer la perle, il faut auparavant briser la coquille qui l'emprisonne; de même, pour arriver jusqu'au roi soustrait au regard, il faut obtenir une autorisation. Or, ajoute Jurjânî, « n'importe qui ne peut pas réussir à briser la coquille [...] et les portes des rois ne s'ouvrent pas à tous ceux qui s'en approchent [43] ».

On en arrive alors à l'idée du « voile » jeté sur le *ma'nâ* second, voile qu'il faut amoureusement « déchirer ». Le plaisir sera à la mesure de la difficulté vaincue lors de cette quête du sens. Jurjânî parle de celle-ci comme les poètes érotiques de l'objet du désir qui fait succéder l'espoir au désespoir, qui devient plus désirable par ses refus enrobés de promesses et qui ne se donne qu'après avoir éprouvé celui qui le recherche. « L'une des (choses) fermement établies dans la nature (de l'homme) est que l'objet obtenu après une recherche et un désir ardents est plus doux et a un effet plus grand et plus subtil sur l'âme qui s'y attache passionnément [44] ». Le sens n'accorde ses faveurs qu'à ceux qui les ont méritées par des efforts constants.

Encore faut-il que ces efforts soient récompensés et que le désir soit satisfait. L'investigation à laquelle se livre le récepteur-amoureux est source de joie si le sens qu'on finit par dévoiler comble le désir. Mais il peut arriver que le désir ne rencontre que la frustration. Cela se produit quand le sens est « déposé dans un moule [...] rude et édenté. Il est difficile alors de le faire sortir et, quand il sort, il sort défiguré et enlaidi [45] ». Quelle déception « quand tu es comme le plongeur

41. *Ibid.*
42. *Ibid.*, p. 263-264.
43. *Asrâr al-balâġa*, *op. cit.*, p. 111.
44. *Ibid.*, p. 110.
45. *Ibid.*, p. 112.

qui s'enfonce dans la mer, supporte de grandes peines, met son âme en péril et, à la fin, ne retire que de la verroterie[46] ! »

La mariée étouffée

On ne sera pas surpris de constater que les vers cités par les poéticiens pour illustrer la frustration du désir appartiennent à des Modernes. La suspicion va alors peser sur les ornements, c'est-à-dire sur ce qui légitimait la nouvelle poésie. Les figures n'étaient pas tenues en haute estime par les apologistes du Coran qui refusaient de voir l'essence de l'éloquence coranique dans des moyens d'expression à la portée des hommes. D'un autre côté, les poéticiens mettaient en garde contre l'usage excessif des figures qui, loin d'embellir le discours, le dénaturent quand elles sont inspirées par un mauvais goût. On conseillera alors d'opter pour le juste milieu. Ibn Rachîq, qui considère comme un défaut l'absence de parures, écrit que l'abus dans l'emploi de celles-ci conduit à l'affectation. On ira même plus loin : du moment que les figures risquent de dénaturer le poème, autant les fuir, c'est-à-dire les employer sans préméditation, à la manière des Anciens. Qu'est-ce à dire, sinon que l'essence de la poésie, comme celle du Coran, est à rechercher ailleurs que dans les figures?

Ibn Ṭabâṭabâ, qui fait la moue devant un poème « à l'habit usé et râpé », se méfie en revanche du poème riche et brillant qui s'avère décevant quand on le fouille. La distinction être/paraître joue à plein ici; la réécriture en prose du poème révélera les manœuvres frauduleuses :

> Il y a des poèmes [...] qui, lorsqu'on les démolit et qu'on en fait de la prose, ne perdent ni l'excellence de leurs idées, ni la fermeté de leurs mots. Il y en a d'autres faussement dorés et ornés, qui plaisent par leur douceur à l'ouïe et à l'esprit quand on n'y prête pas attention; mais lorsqu'on les examine minutieusement, leurs idées (s'avèrent) futiles et leurs mots faux, leur douceur est rejetée et leur démolition ne peut pas donner lieu à une reconstruction. Les uns sont donc comme les palais fortifiés et les édifices solides qui défient le temps; les autres, comme les tentes qui, soutenues par un pieu, sont secouées par les vents, rongées par les pluies, et la proie de l'usure et de la destruction[47].

Jurjânî, de son côté, affirme que « les *lafẓ*-s sont les serviteurs des *ma'nâ*-s[48] ». Il affirme aussi que l'agencement des *lafẓ*-s suit « l'agencement des *ma'nâ*-s dans l'âme[49] ». Le tort des Modernes réside dans le fait qu'ils inversent souvent cette loi, poussés qu'ils sont par le besoin d'orner au maximum leurs vers. Dans ce monde à l'envers où le *lafẓ* est le maître, le *ma'nâ* se « corrompt » et s'avilit. On pensera encore une fois que les Anciens étaient mieux inspirés par leur sobriété que les Modernes par leur goût du luxe. C'est sans doute en pensant aux premiers que Jurjânî écrit : « En somme, la paronomase n'est acceptable, et la prose rimée n'est belle que lorsque c'est le *ma'nâ* qui les a demandées et convoquées [...] La paronomase la plus agréable et la plus belle est ainsi celle qui s'obtient sans inten-

46. *Ibid.*
47. *'Iyâr al-chi'r*, *op. cit.*, p. 7.
48. *Asrâr al-balâġa*, *op. cit.*, p. 5.
49. *Dalâ'il al-i'jâz*, *op. cit.*, p. 93.

tion préalable et sans recherche de la part du locuteur, ou bien celle qui, tout en étant recherchée, est si bien appropriée qu'elle se trouve au même rang que (la première)[50]. » La recherche effrénée des ornements ne peut conduire qu'à « une sorte d'imposture[51] ».

A la limite de la poétique de Jurjânî, il y a ce chemin rude et rempli de dangers, qu'il appelle « le chemin inconnu ». Démuni de l'équipement nécessaire, il ne pouvait guère l'emprunter. Il est vrai que ses successeurs n'ont pas dédaigné de s'intéresser aux diverses formes du jeu langagier, mais ils le faisaient davantage dans un souci d'exhaustivité que de compréhension profonde. Aujourd'hui encore, nombre d'orientalistes et de chercheurs arabes continuent de lire les cheminements de la décadence dans la production de ceux qu'on nommait « les Modernes ».

Ibn Rachîq raconte qu'aux temps archaïques, « lorsqu'un grand poète surgissait dans une tribu, les autres tribus venaient la féliciter. On préparait des repas et les femmes chantaient en s'accompagnant d'instruments de musique, comme cela se faisait lors des noces[52] ». Les Modernes ne pouvaient prétendre à tant d'honneurs. Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, ils transférèrent les festivités à l'intérieur du poème qui devait être vu à l'image d'une « épousée » splendidement habillée, à laquelle ne manquent ni les bijoux, ni les « couleurs ». Les noces n'eurent cependant pas lieu : les Modernes furent accusés d'avoir étouffé l'épousée qui, de ce fait, se mua en momie hiératique.

Université de Rabat

50. *Asrâr al-balâġa, op. cit.*, p. 7.
51. *Ibid.*, p. 5.
52. *Al-'umda, op. cit.*, I, p. 49.